

ИСПОЛНИТЕЛЬСКАЯ ИНТЕРПРЕТАЦИЯ КАК ИНСТРУМЕНТ ИЗУЧЕНИЯ АВТОРСКОГО ТЕКСТА В КУРСАХ МУЗЫКАЛЬНО-ИСТОРИЧЕСКИХ И МУЗЫКАЛЬНО-ТЕОРЕТИЧЕСКИХ ДИСЦИПЛИН

Е. А. Шкапа,

Московский педагогический государственный университет,
Москва, Российская Федерация, 119435

Аннотация. Изучение классических музыкальных произведений – неотъемлемая составляющая учебных дисциплин музыковедческой направленности. В статье поднимается проблема корреляции музыкального произведения как эстетической категории и как предмета изучения в учебных курсах. Музыкальное произведение существует только в процессе звучания, оно длится во времени и может реализовываться во множестве вариантов, ни один из которых нельзя принять как инвариант. Предлагаемая же обучающимся аудио-иллюстрация преподносится обычно как уникальное решение композиторского замысла. В статье рассматривается значение исполнительской интерпретации при изучении музыкальных произведений в музыковедческих курсах и её влияние на восприятие композиторского стиля. Анализируется роль мобильных составляющих музыкального текста, подверженных изменчивости в процессе эволюции исполнительского стиля и определяющих современное восприятие и понимание авторского текста.

42

Ключевые слова: исполнительская интерпретация, нотный текст, музыкальное произведение, музыкальный текст, музыкальный стиль, музыкальное образование, музыкально-теоретические дисциплины, музыкально-исторические дисциплины.

Благодарности: Данная статья выполнена в рамках научной работы кафедры теории и истории искусств Института изящных искусств Московского педагогического государственного университета. Автор благодарна редакционной коллегии за ценные советы и конструктивные замечания в процессе подготовки статьи к публикации.

© Шкапа Е. А., 2021



Контент доступен по лицензии Creative Commons Attribution 4.0 International License
The content is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License

Для цитирования: Шкапа Е. А. Исполнительская интерпретация как инструмент изучения авторского текста в курсах музыкально-исторических и музыкально-теоретических дисциплин // Музыкальное искусство и образование / Musical Art and Education. 2021. Т. 9. № 2. С. 42–60. DOI: 10.31862/2309-1428-2021-9-2-42-60

DOI: 10.31862/2309-1428-2021-9-2-42-60

PERFORMING INTERPRETATION AS A TOOL FOR STUDYING THE AUTHOR'S TEXT IN THE COURSES OF MUSICAL-HISTORICAL AND MUSICAL-THEORETICAL DISCIPLINES

Ekaterina A. Shkapa,

Moscow Pedagogical State University (MPGU)
Moscow, Russian Federation, 119435

Abstract. The study of classical musical compositions is an important part of the academic disciplines of musicology. The article raises the problem of correlation of a musical piece as an aesthetic category and as a subject of study in educational courses. A music piece exists only in the performance process; it lasts in time and can be realized in many variants, none of which can be taken as an invariant. The audio illustration offered to students is usually presented as a unique solution of the composer's idea. The article examines the importance of performing interpretation in the study of musical works in musicology courses and its influence on the perception of the composer's style. The article analyzes the role of mobile components of the musical text, which are subject to variability in the process of the evolution of the performing style and determine the modern perception and understanding of the author's text.

Keywords: performing interpretation, sheet music, piece of music, musical text, musical style, musical education, music-theoretical disciplines, musical history disciplines.

Acknowledgements: This article is made in the framework of scientific work of the Department of Theory and History of Arts, Institute of Fine Arts, Moscow Pedagogical State University (MPGU). The author is grateful to the editorial board for valuable advice and constructive comments in the process of preparing the article for publication.

For citation: Shkapa E. A. Performing Interpretation as a Tool for Studying the Author's Text in the Courses of Musical-Historical and Musical-Theoretical Disciplines. *Muzykal'noe iskusstvo i obrazovanie = Musical Art and Education*. 2021, vol. 9, no. 2, pp. 42–60 (in Russian). DOI: 10.31862/2309-1428-2021-9-2-42-60.

Введение

Становление профессионального музыканта немислимо без освоения ряда музыкально-теоретических и музыкально-исторических дисциплин, которые в обязательном порядке предполагают знакомство обучающихся с произведениями мировой музыкальной литературы. Само понятие музыкального произведения не раз было объектом внимания исследователей в области музыкальной эстетики, но вряд ли кажется проблемным для музыканта-практика, педагога. Между тем, осознанно или нет, именно преподавателю приходится решать вопрос об идентификации музыкального произведения, когда речь идёт о показе его обучающимся.

Изучение произведений классической музыки происходит как путём анализа нотного текста, так и посредством слушания. Стоит отметить, что в педагогической практике последних десятилетий метод знакомства обучающихся с новой музыкой через слуховое восприятие приобретает всё большее значение, причём чаще всего это даже не игра педагога, а прослушивание аудиозаписей. Вполне эффективен способ освоения произведений с помощью прослушивания с параллельным слежением по нотному тексту. Однако на практике он далеко не всегда может быть реализован, например, из-за неумения обучающихся работать с нотным текстом (при обучении в условиях общего или начального музыкального образования) или из-за недостаточной оснащённости учебного процесса необходимым количеством партитур. Таким образом, именно слуховой опыт в процессе изучения музыки становится часто главным источником музыкальных представлений обучающихся о том или ином сочинении. Конечно, в рамках аудиторных

занятий педагог показывает лишь фрагменты произведений. Для более глубокого освоения материала обучающиеся слушают произведение целиком или более масштабными фрагментами самостоятельно (знакомство с произведением не будет полным, если ограничиваться проигрыванием музыкальных примеров из учебника), и вопрос о том, что именно они выберут для слушания, не теряет своей актуальности.

Целесообразность изучения музыки с помощью прослушивания, а не чтения нот глазами, подтверждается исследованиями в области эстетики и теории музыки, отвечающими на вопрос, что же такое *музыкальное произведение*. «Музыкальное произведение – не есть нотный текст» [1, с. 36], «всякое музыкальное произведение является предметом, длящимся во времени» [2, с. 416], «музыкальное произведение живёт во времени – оно рождается, течёт и исчезает вместе с завершением исполнения» [3, с. 33]. То есть одного нотного текста недостаточно, чтобы получить полное представление о запечатленной в нотах музыке. Изучать музыкальное произведение – значит иметь дело с его звучанием. К сожалению, как отмечает Н. П. Корыхалова, «в течение долгого времени музыка изучалась не в звучащей, а в письменной форме: объектом исследования был исключительно нотный текст. Произведение представало в нём как нечто раз и навсегда “готовое”, застывшее, неизменное и отражалось в таком виде в описании исследовавшего его теоретика» [4, с. 46]. Каким бы подробным ни был нотный текст, он не станет музыкальным произведением, пока не будет озвучен.

Пожалуй, лучше всего музыкальное произведение в этом качестве – как озвученную авторскую партитуру – определяет понятие *музыкальный текст*, который

фактически и является предметом освоения в курсах музыковедческой направленности, когда обучающимся предлагается прослушать произведение, следя по нотам. Понятие *музыкальный текст* довольно часто можно встретить в музыковедческой литературе, но, как правило, употребление его носит метафорический или обобщённый характер. Осмысленное рассмотрение этого термина присутствует в тех исследованиях, где поднимаются проблемы музыкального языка, музыкальной семантики, музыкального мышления, т. е. в исследованиях, где к анализу музыки применяются приёмы лингвистического анализа и проводятся параллели между музыкой и другими искусствами, в частности литературой.

Проводя аналогии между музыкой и словесными искусствами, М. Г. Арановский определяет: «Под текстом следует понимать многоуровневую систему отношений элементов (в данном случае звуковых), развёртывающуюся во времени» [5, с. 68]. Музыкальный текст – это не только нотный текст, но вся система звуковых элементов произведения, проявляющих себя в процессе исполнения. «Актуализация музыкального текста в интерпретации, – пишет учёный, – делает его жизнь в принципе бесконечной, а сам текст, следовательно, может иметь только вариантную форму существования» [6, с. 60]. Необходимость посредника-исполнителя для донесения авторского замысла до слушателя обеспечивает существование любого музыкального произведения во множестве вариантов, ни один из которых нельзя принять как инвариант, и подводит музыканта-педагога к проблеме нахождения оптимального исполнения для демонстрации произведения обучающимся (в этом отличие музыки от живописи, где есть «оригинал» произведения искусства).

В связи с этим в новом ракурсе – если рассматривать музыкальное исполнение как инструмент изучения композиторского стиля – предстаёт проблема соотношения авторского нотного текста и исполнительской интерпретации: насколько точно интерпретация соответствует замыслу автора, не мешает ли она постижению предусмотренного автором музыкального содержания, не искажает ли исторический смысл произведения. Наконец встают вопросы, необходимо ли вообще принимать во внимание историческую жизнь произведения, его звуковое воплощение в современную эпоху, или в музыкально-исторических и музыкально-теоретических курсах стоит отказаться от прослушивания музыки и сосредоточиться на исследовании нотного текста.

Чтобы представить ту роль, которую играет музыкальная интерпретация в изучении музыкального произведения как такового, обратимся к иерархии музыкального содержания В. Н. Холоповой. Высшую ступень этой иерархии составляет содержание музыки в целом. Ниже по степени всё большей конкретизации располагаются содержания идей исторической эпохи, идей национальной школы, жанровое содержание, содержание музыкальной формы и музыкальная драматургия, индивидуальный замысел произведения и, наконец, интерпретация, в т.ч. исполнительская, музыкального произведения и содержание произведения в восприятии слушателя [7, с. 181–182]. Предметом изучения в учебных историко-теоретических курсах являются срединные ступени этой иерархии. Более общие, такие как содержание идей исторической эпохи, изучаются в музыкально-исторических курсах. Частные аспекты – в музыкально-теоретических курсах. За пределами изучения оказываются крайние ступени иерархии музыкального

содержания: как эстетические аспекты музыкального искусства, так и сугубо индивидуальное понимание произведения слушателем при восприятии и исполнительская интерпретация. Таким образом, изучение музыки на музыкально-теоретических и музыкально-исторических дисциплинах предполагает абстрагирование от слоёв содержания слушательского восприятия и исполнительской интерпретации. Но проблема состоит в том, что это «снятие слоёв» может быть затруднительным, если принять во внимание ещё небогатый слуховой опыт обучающихся.

Первое впечатление от музыкального произведения при прослушивании в большой степени зависит от качества исполнения. Знакомство с неизвестной музыкой можно сравнить с премьерой – знакомством с новым произведением, только сочинённым автором или ранее не изданным. И в том, и в другом случае слушающие не имеют возможности контролировать качество исполнения, так как не имеют в представлении собственного эталона, модели для сравнения. Первое прослушивание произведения способствует созданию в памяти его первоначального образа. Последующее ознакомление с другими интерпретациями позволяет выявить инвариант сочинения. Таким образом, педагог, не предполагающий введения в учебный материал различных интерпретаций в силу специфики изучаемой дисциплины, выбирая ту или иную из них для иллюстрации, определяет будущий образ произведения в памяти обучающегося. Важно, чтобы этот образ был эмоционально ярким и соответствовал композиторскому замыслу. Поэтому основными критериями выбора интерпретации для учебных целей стоит признать следующие: высокие художественные достоинства исполнения, отвечающие актуальным представлениям о стиле

исполняемого произведения, и соответствии звучащего материала авторскому нотному тексту.

Исполнительская интерпретация и стиль композитора

Художественная ценность интерпретации – величина во многом субъективная. Тем не менее при выборе интерпретации для показа в учебном курсе необходимо принимать во внимание, как звучащий материал соотносится с композиторским (историческим, национальным) стилем. Каждое следующее исполнение отличается от предыдущего, с течением времени меняется представление о музыке прошлого, меняются отношения к ней и нормы исполнения. Сравнение новых исполнений с историческими свидетельствует об изменениях, происходящих в восприятии классической музыки. Музыкальный стиль эволюционирует вместе с исполнительством. «В результате накапливающихся исполнительских изменений эволюционирует и стиль самого автора, доминирующее представление о нём», – пишет Е. Либерман [1, с. 212]. К тому же выводу приходит и А. И. Николаева: «Стиль как “текст культуры”, живущий в культуре и намного переживающий своего творца, может подвергаться переосмыслению» [8, с. 113]. И так как музыкальное произведение существует только в звучании, вопрос соответствия конкретного исполнения демонстрируемому стилю приходится рассматривать в связи с эволюцией исполнительского стиля. Таким образом, встаёт проблема соотнесения авторского музыкального текста с современным его представлением, иначе – проблема адекватности понимания авторского замысла.

Барочная музыка в эпоху классицизма и романтизма исполнялась совсем

иначе, нежели во времена её создания. Даже сравнение редакций одного произведения, сделанных в разные века, свидетельствует о различиях в его восприятии. Ещё в середине прошлого века, не скрывая негодования, об этом писал И. Стравинский: «“Страсти по Матфею” И. С. Баха написаны для камерного ансамбля. Их первое прижизненное исполнение было осуществлено силами 34 музыкантов, включая солистов и хоров. Это известно. Тем не менее сегодня к исполнению этого сочинения, вопреки воле автора, не раздумывая привлекают сотни музыкантов, число которых доходит иногда до тысячи» [9, с. 233]. Необычная интерпретация Г. Гульдом произведений И. С. Баха сейчас воспринимается как допустимый, а иногда даже и предпочтительный вариант трактовки баховского стиля, несмотря на то, что имеет мало общего с исполнительскими традициями XVIII века. Приспособление музыкальных произведений прошлого к нормам восприятия слушателей следующих эпох – это то, что принято называть исторической жизнью музыкального произведения, обеспечивающей его естественную эволюцию. Нельзя сказать, что в какое-то время изучаемое произведение понимали лучше или хуже. В каждую эпоху актуализируются те или иные его ценности.

Звукозаписи середины XX века – первые более или менее качественные материалы, которые можно было использовать в учебных курсах как иллюстрации, – отражают исполнительские традиции и представления о различных композиторских стилях того времени. И если раньше педагог довольствовался единственной имеющейся хрестоматией или записью, то сейчас фонд звукозаписи значительно обогатился. В настоящее время мы наблюдаем плюрализм исполнительских стилей, по которым не всегда

однозначно можно сформировать представление о композиторском стиле. Совершенно по-разному его представляют записи автором своих сочинений, исторические записи современников и учеников композитора, записи исполнителей аутентичного направления, реконструирующих стиль исполнения прошлой эпохи, и, наконец, многочисленные современные записи, иллюстрирующие понимание композиторского стиля в настоящее время.

Безусловно, немаловажное значение для понимания музыкального произведения имеет наличие записанных авторских интерпретаций. Но строить лишь на основе их представление о композиторском стиле будет ошибочно. Весьма спорно утверждение В. Калицкого о том, что «для успешного существования произведения необходимо создать его интонационный эталон, что успешнее всего может осуществить сам автор, особенно если он является выдающимся исполнителем» [10, с. 30]. Действительно, Стравинский призывал ориентироваться на его собственные звукозаписи. Но это вовсе не значит, что сейчас неприемлемы никакие другие интерпретации сочинений композитора. «Автор мог вложить в партитуру нечто такое, о чём он даже не подозревает», – утверждает Ш. Мюнш [11]. О спорности исключительности авторской интерпретации пишет и И. Гофман: композитор «не обязательно является абсолютным авторитетом для исполнения данного произведения <...>. Авторская интерпретация может быть не свободной от известных пристрастий и манерности, а исполнение к тому же может страдать от недостатка пианистического опыта» [12, с. 9]. М. Сапонов описывает казус, который произошёл с ним, когда он наиграл В. Конен регтаймы С. Джоплина, взяв за основу авторское исполнение (медленное и статное), и получил упрёк

в несоответствии стилю, ведь по юношеским впечатлениям Конен знала, что эти регтаймы исполняются по-этнодному быстро. Позже выяснилось, что Джоплин записывал свои пьесы, будучи уже больным и физически неспособным исполнить их виртуозно [13, с. 182].

Установка на авторское исполнение не всегда оправдана ещё и потому, что авторскими исполнениями можно иллюстрировать лишь музыку последнего столетия. А качество записей начала XX века оставляет желать лучшего, эти записи не подходят для первого знакомства с произведением. Они могут быть использованы как вспомогательный материал для расширения представлений о стиле автора.

Далеко не всегда известная авторская интерпретация является для нас убедительной и из-за эволюции исполнительского стиля. Сохранившиеся в записи исполнения своих произведений Скрябиным, Дебюсси, Рахманиновым зачастую расходятся с современным представлением о том, как «должна» звучать музыка этих композиторов. Запечатлённое в записи «авторское исполнение, самое большее, остаётся свидетельством того, как слышал, как понимал свою музыку композитор, да и то в определённый момент времени» [4, с. 195]. Здесь нельзя не отметить и известный факт расхождений в исполнении композиторами собственных произведений с тем, что написано в нотах. Сами авторы «при разных обстоятельствах интерпретируют свою музыку различно» [1, с. 29]. Нередки примеры предпочтения слушателями неавторских исполнений. На страницах дневников С. Рихтер не раз выражает несогласие с тем, как Р. Штраус дирижирует своей симфонией [14, с. 151]. В свою очередь композиторы бывают весьма лояльны к интерпретациям, отличающимся от их собственного видения произведения.

Наибольшие разночтения в представлениях авторского текста заметны в интерпретациях произведений старинной музыки. Чем старше произведение, чем более отдалена от нас эпоха, породившая его, тем больше вариантов его воплощения. Приходится признать, что тем сложнее сделать выбор необходимой интерпретации для иллюстрации. Направление аутентичного исполнительства, возникшее в середине прошлого века, казалось бы, доносит до слушателя музыкальные произведения в их истинном звучании. Но для того, чтобы воспринимать музыку так, как её воспринимали, например, в эпоху барокко, необходимо обладать тем же слуховым опытом, каким обладали слушатели того времени, пониманием знаков, символов, текстов, представлять способ бытования исполняемого произведения и звуковой фон эпохи. Современный слушатель всем этим не обладает, зато имеет опыт восприятия классической и романтической музыки, расширяющий его представления о музыкальном искусстве: «Уже то, что средневековые образцы или произведения эпохи Возрождения выносятся на современную концертную эстраду (сколько бы ни зажигалось свечей, в какие бы стилизованные костюмы ни были облачены исполнители), изменяет их “аутентичный” смысл, не говоря уже о невозможности для современного слуха “избавиться” от нажитого веками истории интонационного опыта, сквозь призму которого в старинной музыке так или иначе выделяется, акцентируется то, что, возможно, вовсе не стояло на первом месте для интонирования прежних эпох» [15, с. 54].

Кроме того, далеко не каждое произведение имеет свой «аутентичный» вариант. Ведь музыка (тем более, если речь идёт о старинной музыке), как правило, создаётся или по заказу, или под

конкретные условия исполнения. Авторы зачастую сами вносят изменения в свои сочинения при повторном исполнении. Сложно представить композитора, который пишет «идеальное» произведение «в стол» в ожидании идеальных условий для его исполнения. «Мессия» Генделя многократно исполнялась при его жизни и под его управлением. И каждый раз Гендель вносил изменения и приспосабливал исполнение под конкретные условия. Авторские редакции сочинений Генделя, Глюка, Листа, Мусоргского и многих других композиторов свидетельствуют об отсутствии даже в их собственном представлении некоего единственно-идеального варианта исполнения.

Таким образом, современное аутентичное исполнительство также не может гарантировать единственно верного исполнения произведений прошлого хотя бы потому, что такого идеального варианта нет. Для современного слушателя это лишь один из способов существования в звучании музыки прошлого, наравне с другими направлениями интерпретации. Сейчас популярность аутентичного исполнительства привела к тому, что эти интерпретации не воспринимаются как вызывающие, наш слух адаптировался к ним, они стали привычны и естественны. Скорее, наоборот, исполнение барочных произведений романтическим оркестром или в редакциях XIX века может показаться чуждым, неестественным, устаревшим. Так же редакции опер М. П. Мусоргского, выполненные Н. А. Римским-Корсаковым, на рубеже XIX–XX веков способствовали популяризации музыки Мусоргского, но на нынешнем этапе слушатели и учащиеся способны воспринять музыку Мусоргского в перевозданном виде.

Многообразие исполнительских стилей современности, широкий ассортимент

звукозаписей одного и того же произведения в самых разных воплощениях обязывают педагога подготовить обучающихся к неоднозначному представлению о стилях прошлого. Кажется целесообразным включение в иллюстративный фонд учебных курсов различных вариантов исполнительского воплощения одного и того же стиля. Это могут быть интерпретации аутентичного направления, дающие примерное представление о звучании произведения в период его создания, авторские исполнения как образец видения своего творения создателем, проверенные временем и безусловно высокого художественного достоинства интерпретации выдающихся исполнителей прошлого века, а также новейшие записи классической музыки. Использование в качестве учебных иллюстраций интерпретаций современных исполнителей и нетиповых прочтений авторского текста даёт представление о жизни произведения в настоящее время, способствует расширению кругозора обучающихся в области современной академической культуры, стимулирует к посещению музыкальных театров и концертных залов (студент скорее пойдёт на концерт или в театр, если увидит на афише знакомую фамилию исполнителя), формирует навыки критического мышления не только в области музыкального исполнительства, но и музыкального искусства в целом. И конечно, нельзя не сказать о техническом совершенстве новейших аудиозаписей в сравнении со многими записями прошлого века, что для неискущённого слушателя может сыграть определяющую роль в формировании отношения к изучаемому произведению и его оценке. Выбор исполнителем выразительных средств и стиль исполнения, востребованность такого прочтения произведения определяют образ стиля композитора и стиля исторической эпохи

в представлении слушателя. От того, какие интерпретации выбирает педагог, зависит формирование представлений о композиторском стиле у обучающихся.

Исполнительская интерпретация и нотный текст

Хотя и трудно представить современный процесс обучения музыкантов без использования звукозаписи, всё же справедливым остаётся утверждение, что «не исполнение, а текст является наиболее достоверной и долговременной проекцией авторского стиля» [1, с. 212]. Именно поэтому другой важнейший критерий отбора интерпретации для демонстрации конкретного произведения – её соответствие авторскому нотному тексту. В хорошей интерпретации это соответствие должно быть по возможности полным: «Исполнитель всегда должен быть убеждён, что он играет только то, что написано» [12, с. 42]; «Исполнитель есть в сущности исполнитель воли композитора. Он не привносит ничего, чего не содержалось бы в сочинении» [14, с. 108].

50

Именно нотный текст является носителем авторской идеи. Композитор фиксирует в нотах то, что считает существенным и значительным для идентификации своего творения и раскрытия его содержания. Причём для каждой эпохи и каждого музыкального стиля представления о признаках, определяющих суть музыкального произведения, различны. В произведениях ренессансной и барочной музыки нотная запись бывает крайне аскетична. Иногда это только мелодия и бас. В расшифровке же баса и орнаментации мелодии композитор полагается на мастерство исполнителя. В классической традиции точно выписываются звуковысотность, ритм, тембры, иногда динамика и штрихи. В более поздних партитурах

возрастает роль динамических и агогических знаков и словесных ремарок. В музыке авангардных течений XX века динамические, тембральные, фактурные качества звучания музыкального произведения иногда оказываются более значимыми, чем звуковысотный и ритмический рисунки. Таким образом, «партитура чётко устанавливает границы, нарушение которых ведёт к тому, что мы имеем дело уже не с иной и допустимой формой того же самого произведения, а, попросту говоря, с другим произведением» [2, с. 568], но для каждой эпохи эти границы различны. По мнению Д. Благого, «особенности нотного текста являются отнюдь не признаком несовершенства записи музыкальных сочинений, а естественным следствием самой специфики музыкального искусства: его гибкости и изменчивости, главенства в нём непосредственного эмоционального начала, необходимости творческого посредничества исполнителя между автором и слушателем» [16, с. 77], а это значит, что от степени точности и подробности авторского текста зависит амплитуда вариативности его исполнительских трактовок.

Рассмотрим наиболее характерные изменения нотного текста, допускаемые в современной исполнительской практике, которые могут повлиять на формирование представлений о музыкальном произведении и на которые стоит обратить внимание педагогу при выборе звукового иллюстративного материала для демонстрации того или иного композиторского стиля.

Изменение тембрового оформления музыкального произведения в большинстве случаев связано с эволюцией и совершенствованием музыкальных инструментов. Особое внимание к тембровой стороне старинной музыки возникло вместе с направлением аутентичного

исполнительства. В то же время звучание новых инструментов прочно вошло в слуховой багаж современного слушателя, в настоящее время оно составляет часть содержания музыки прошлого. Отказаться от него значило бы сильно обеднить содержание этих произведений. Сейчас трудно сказать, как бы отнеслись авторы к новому звучанию своих сочинений, ведь оно результат не только изменения тембра старинных инструментов, но и совершенствования их технических возможностей.

Например, Ш. Мюнш допускал добавления в партии валторн бетховенских партитур. По его мнению, Бетховен сделал валторновые партии недостаточно развитыми, так как не имел хроматических инструментов: «Действительно, за три столетия инструментарий оркестра очень усовершенствовался. Когда Бетховен вводил валторну в симфонию, он делал это осторожно, подчас сожалея, что не может доверить ей более значительную роль. В его время валторны звучали куда менее точно, чем наши современные инструменты. Отсюда ощущение “дыр” в его оркестровке, возможность заполнения которых очевидна. Польза от этой лёгкой вольности несомненна, и всё же Бетховен не оставил нам завещания, уточняющего, что в тот день, когда валторны станут “хроматическими”, он будет счастлив увидеть, как увеличилась их роль в его сочинениях. Лично я не считаю это изменой, мне кажется, что я остаюсь верен духу его музыки, позволяя себе подобную модификацию» [11]. Однако если стоит цель показать произведение в историческом контексте, то логичнее обратиться к записи направления аутентичного исполнительства. Тогда показ, например, симфонии Гайдна, станет одновременно иллюстрацией звучания классического оркестра.

Повторы частей формы. Хотя формально считается, что точные повторы отдельных разделов не усложняют форму, нельзя отрицать, что их наличие или отсутствие влияет на восприятие формы всего произведения. К месту будет привести пример из терминологии музыкальных форм: простая трёхчастная форма с повторением середины и репризы в отечественной теории музыкальных форм имеет собственное наименование – трёх-пятнадцатая форма. В данном случае выделение её в самостоятельную форму подчёркивает в ней важность и формообразующую роль повторений.

В исполнительских традициях эпохи классицизма нормой было повторение экспозиции сонатного аллегро: «Пресловутое динамическое ||: A :||: BA :|| на самом деле обычно игралось как гораздо более эпическое и архитектурное AA / BA / BA» [17, с. 158]. Повторение придавало большую устойчивость и структурную определённую экспозиционному разделу формы. Для слушателей XVIII века, когда большая часть музыки писалась «по случаю» и не часто исполнялась повторно, точное повторение частей формы, помимо следования устойчивой традиции, преследовало и практическую цель: повторение закрепляло в памяти слушателя основные тематические образы произведения, представленные в сонатной экспозиции. Сейчас большинство классических произведений, исполняемых в концертах, известны по записям, таким образом, функция повторения для запоминания теряет смысл. Если же звучит неизвестное произведение, то для современного слушателя, имеющего в багаже опыт восприятия и типовых классических сонат, и сложных произведений XIX–XX веков, для понимания классической формы достаточно и одного прослушивания.

По мнению Э. Фишера, «пианист сам должен решать, в каких случаях повторение психологически необходимо, а в каких оно – пережиток прошлого» [18, с. 169–170]. Однако с позиции музыковедения этот вопрос более принципиален. Отказ Бетховена от повторения экспозиции сонатного аллегро в первой части «Аппассионаты», а затем и в Девятой симфонии, считается значительным прорывом в трактовке формы сонатного аллегро. А для современного слушателя это лишь исторический факт. Если специально не обратить на него внимания, обучающиеся и не заметят различия в строении экспозиций, например, «Патетической» сонаты и «Аппассионаты». Для истинного понимания содержания и проникновения в суть музыкального произведения повторения разделов, указанные композитором, необходимы, пренебрежение репризами обедняет произведение. Но учитывая ритм современной жизни, желание обучающихся поскорее «пройти» то или иное произведение, отсутствие повторений в записи, выбранной для иллюстрации, представляется как раз тем отклонением от авторского текста, которое можно почти без потерь компенсировать устным комментарием и анализом нот.

Ещё одно отступление от авторского текста, с которым нередко приходится сталкиваться при показе музыкальных произведений в записи, – это *изменение авторской тональности исполнителями вокальной музыки*. Конечно, значение выбранной композитором тональности в песнях и романах не так значительно, как в крупных формах, где тональность определяет сущность произведения (соната Ля мажор В. А. Моцарта, симфония до минор Л. ван Бетховена и т. п. – без дополнительных оговорок, понятно, о каких произведениях идёт речь). Но нельзя

отрицать, что даже в вокальных миниатюрах каждая выбранная тональность имеет свою семантику. Это подтверждают случаи обращения композиторов к неудобным тональностям с большим количеством ключевых знаков. И, конечно, при рассмотрении произведений с обучающимися на это нельзя не обращать внимание. Так, например, в «Колыбельной» П. И. Чайковского колорит ля-бемоль минора в сочетании с простой мелодией и плавным монотонным аккомпанементом создаёт ощущение зыбкости – статичности и в то же время подвижности, неопределённости. В романсе С. В. Рахманинова «Проходит всё» мрачный ми-бемоль минор служит одним из выразительных средств для передачи пессимистического духа стихотворения Д. Н. Ратгауза – безысходности, сожаления о невозвратности уходящей жизни.

Ещё большее значение тональность вокальных миниатюр имеет в том случае, если они объединены в циклы. Исполнение «Прекрасной мельничихи» Д. Фишером-Дискау можно считать прекрасным образцом для иллюстрации произведения Ф. Шуберта, но только не тогда, когда речь идёт об иллюстрации тональной целостности цикла. В исполнении Д. Фишера-Дискау отдельные пьесы цикла транспонированы на различные интервалы, и получившийся тональный план не передаёт замысла композитора. И всё же изменение тональности вокальных произведений нельзя считать препятствием для выбора того или иного произведения для аудио-иллюстрации. Это то несоответствие, которое можно принять, сделав необходимые оговорки.

Выписанные композитором *динамические оттенки, штрихи, темповые обозначения и всевозможные текстовые ремарки* также составляют принадлежность авторского текста. В исполнительской

практике отказ от авторских указаний часто продиктован поиском новых выразительных возможностей и содержательных нюансов музыкального произведения, преодолением сложившихся стереотипов в его исполнительском прочтении. Известный пример – исполнение С. Рахманиновым траурного марша из Второй сонаты Ф. Шопена [19] с полным переосмыслением его динамического плана. Так, конец первого раздела, вместо авторского *piano*, пианист исполняет в динамике *forte* и также *forte* начинает репризу. По большей части такие отступления от нотного текста не отражаются на общей содержательной сути произведения. Заметными могут быть значительные отклонения от авторских темповых обозначений [20, с. 67–68]. И всё же для показа в учебном курсе стоит подобрать исполнение, по возможности, более точно соответствующее нотному тексту.

С *купюрами и перестановками частей авторского текста* чаще всего приходится сталкиваться в интерпретациях сценических произведений. В операх и балетах целостность достигается не только чисто музыкальными средствами, даже в большей степени внемзыкальными – литературными, сюжетными. То есть музыкальная целостность находится в подчинении драматургической, и проблема идентичности произведения решается иначе. Чем больше значение драматургии и меньше формообразующая роль музыки, тем больше могут быть отклонения от авторского первоисточника. Этим оправдываются изменения, которые вносит в музыкальный текст постановщик, режиссёр. Тем важнее при изучении музыкальной составляющей сценических произведений знакомить обучающихся не только с существующими постановками, но также обращаться к нотному тексту.

Дополнительные сложности идентификации авторского текста возникают, если произведение имеет несколько авторских редакций или вообще не закончено. Так, например, оперы Глюка или Мусоргского часто ставят в смешанных редакциях – что-то берётся из первой, что-то из второй. Никогда нельзя однозначно сказать, какая из двух (или более) редакций более авторская. Создание второй редакции может быть уступкой композитора и отказом от принципиальных идей первоначального замысла ради осуществления своевременной постановки оперы. Но может быть и новой ступенью совершенствования произведения. Причём иногда оба этих мотива создания новой редакции связаны и взаимообусловлены, и определить, какая из редакций более художественно значима, невозможно. Анализируя проблему двух редакций оперы «Орфей» К. В. Глюка, Л. В. Кириллина пишет: «В опере XVIII века правило “окончательной авторской редакции” практически не действовало. Ведь опера – это в первую очередь спектакль, а не текст. Любое театральное произведение неизбежно подвергалось переделкам, вставкам и сокращениям в зависимости от возможностей певцов, от наличия или отсутствия нужных исполнителей, от политики конкурентов или от текущего политического момента» [21, с. 64]. Не только оперы XVIII века, но и многие сценические произведения XIX–XX веков существуют в нескольких редакциях. Так же как и в случае с «Орфеем», это могут быть «две самостоятельные вариации на одну и ту же тему» [Там же], и при постановке произведения выбор редакции или вариант их компиляции остаётся за исполнителем. Таким образом, при изучении опер, например «Фиделио» (в первой редакции «Леонора») Л. ван Бетховена, «Борис Годунов», М. П. Мусоргского,

«Катерина Измайлова» (в первой редакции «Леди Макбет Мценского уезда») Д. Д. Шостаковича, необходимы комментарии к выбранной в качестве иллюстрации постановке, относящиеся к представленной редакции. То же касается и тех случаев, когда постановщики, обращаясь к разным редакциям, по-разному решают проблему незавершённости произведения («Князь Игорь» А. П. Бородина, «Хованщина» М. П. Мусоргского и др.).

Иногда с проблемой незавершённости приходится сталкиваться и при знакомстве обучающихся с инструментальной музыкой. Один из примеров – Фантазия ре минор В. А. Моцарта (К 397). Она относится к числу произведений популярной классики и обычно не вызывает споров о музыкальной целостности. Тем не менее, установлен факт, что Моцарту принадлежат лишь первые 97 тактов, а последние 10 тактов дописаны А. Э. Мюллером [22, с. 241]. Этот факт дал повод некоторым исполнителям внести свои коррективы в окончание произведения. Так, К. Хогвуд исполняет фантазию без заключительных десяти тактов [23], т. е. ровно тот текст, который принадлежит Моцарту, заканчивая исполнение на доминантсептаккорде. Это исполнение преследует, прежде всего, цель воспроизвести моцартовский текст на моцартовском инструменте, и незавершённость произведения в таком виде очевидна. М. Учида вместо заключительного десяти такта исполняет репризу вступительной темы фантазии, заменяя последний доминантовый аккорд вступления кадансированием на том же фактурном материале [24]. М.-А. Амлен также отказывается от традиционного завершения А. Мюллера и исполняет собственное небольшое заключение в Ре мажоре [25]. Вариативность окончания фантазии оправдана отсутствием окончания

у композитора и не противоречит не только самому жанру фантазии, передающей импровизационную манеру моцартовского исполнительства, но также и классическому стилю в целом. Выбор редакции незавершённого сочинения не так существенен и в виду того, что предметом изучения при обращении к таким произведениям, как правило, всё равно остаётся именно их авторская часть.

Точность передачи нотного (звуко-высотного и ритмического) текста. Как уже говорилось выше, для каждой эпохи характерна разная степень подробности фиксации нотного текста. Исполнение последних опер К. Монтеверди или сонат А. Корелли требует от исполнителя чувства стиля и таланта импровизатора. Многие произведения И. С. Баха также подразумевают исполнительскую свободу в использовании орнаментики и прочтении *continuo*. Наоборот, исполнение, например, темы Гольдберг-вариаций И. С. Баха по уртексту явно будет восприниматься как несоответствие стилю.

В классическую эпоху мелодический рисунок и ритм выписываются композиторами значительно подробнее. Но и для этой эпохи импровизационность не чужда. Нормой для исполнителей аутентичного направления считается орнаментальное варьирование материала при его точном повторении (в качестве примера можно привести всё то же исполнение Фантазии Моцарта К. Хогвудом). А. Шифф допускает изменение нотного текста даже в сонатах Бетховена. В анализе менуэта из Двадцатой сонаты Бетховена он указывает на неоднократно повторяющийся мотив, который в своей интерпретации при повторениях варьирует. «Он [Бетховен] был великим импровизатором, – объясняет свои вольности пианист, – и я не верю, что Бетховен играл бы эту тему менуэта шесть раз

совершенно одинаково» [26]. Допуская возможность вносить изменения в авторский текст, Шифф апеллирует к вкусу и чувству стиля исполнителя. Но многое зависит и от произведения. Шифф признаётся, что никогда бы не стал добавлять украшения в поздние сонаты Бетховена.

Действительно, установка на точное следование авторскому тексту и ограничение композиторами исполнительской свободы появляется в XIX веке и особенно остро проявляет себя в XX веке. Именно с XIX века композиторы начинают выписывать каденции к собственным инструментальным концертам. Фантазии по материалам чужих произведений кристаллизуются в особый жанр транскрипции, а изменения нотного текста вне транскрипций воспринимаются как искажение авторского замысла. Транскрипции представляют собой самостоятельные и самодостаточные произведения с двойным авторством. И хотя в романтическую эпоху их возникновение иногда обусловлено просветительскими целями, естественно, что сейчас для знакомства обучающихся с первоисточниками транскрипции не могут быть использованы.

Видимо, историческая принадлежность произведения и должна быть критерием проведения грани, когда внесённые исполнителем изменения в нотный текст могут считаться допустимыми, а когда они будут искажать авторский замысел произведения. В кульминации Девятой сонаты А. Н. Скрябина В. Горовиц усиливает метрические акценты дополнительными звуками, значительно уплотняя авторскую фактуру, хотя нотный текст не содержит никаких указаний на подчёркивание акцентов [27]. Возможно, на концертной эстраде такое изменение текста можно оправдать особым замыслом пианиста в трактовке сонаты. Но когда целью является показать произведение

Скрябина обучающимся, лучше обратиться к более академическим интерпретациям. Художественное содержание произведений Скрябина ещё далеко не исчерпано без искажений текста.

Беспрецедентное вмешательство в авторский текст Горовиц позволяет себе и в интерпретации «Картинок с выставки» М. П. Мусоргского, оправдывая себя тем, что «Мусоргский всё-таки немного дилетант, к тому же он не был настоящим пианистом» [28, с. 36], несмотря на то, что, казалось бы, в XX веке вопрос о том, надо ли «исправлять» Мусоргского, считается решённым (да и утверждение, что Мусоргский не был пианистом, тоже весьма спорное). Горовиц сам признавал, что играет не Мусоргского, а его обработку. «Но я, знаете ли, хитёр, – продолжает он, – и никогда не публиковал свою обработку – она предназначена лишь для меня, и другие пианисты не подвергнутся по моей вине критическому разному» [Там же]. И здесь с пианистом трудно согласиться. Если бы В. Горовиц опубликовал нотную запись своего варианта исполнения цикла, можно было бы считать, что он исполняет транскрипцию: Мусоргский-Горовиц «Картинки с выставки», и эта обработка вполне могла бы привлечь других пианистов. Но интерпретация Горовица не позиционируется как транскрипция. Нигде на обложках изданий исполнения этого произведения Горовицем нет указаний на несоответствие исполнению тексту композитора [например: 29; 30]. Слушателю эта интерпретация преподносится как произведение Мусоргского. Разумеется, в учебном курсе для иллюстрации «Картинок с выставки» обращение к ней нежелательно.

Заключение

Музыкально-исполнительская практика знает немало примеров, когда

отклонения от нотного текста не только не вредили раскрытию содержания произведения, но обогащали его. При условии изучения произведения с нотами незначительные расхождения интерпретации с авторским текстом не будут препятствием для использования её в учебных целях. Установка современной исполнительской традиции на точное следование партитуре созвучна задачам, которые ставятся в учебных музыкально-исторических и музыкально-теоретических курсах. Общность посылов в отношении к авторскому тексту делает возможным использовать аудиозаписи в качестве иллюстраций. Современные интерпретации, к которым можно отнести значительную часть существующего на данный момент аудиофонда, представляют широкий выбор иллюстративного материала для учебных курсов при изучении классической музыки. Исторические записи выдающихся исполнителей рубежа XIX–XX веков, когда следование авторскому тексту было не столь строгим, а, например, в фортепианном исполнительстве господствовал импровизационный, салонный стиль, могут быть использованы как иллюстрация исторической жизни произведения для расширения представлений обучающихся об уже известной музыке.

Безусловно, есть разница в слушании музыки в концертном зале или «для себя» и в слушании в рамках учебного курса. Любой исполнитель своим творчеством прежде всего преследует цель воздействовать на слушателя, вызвать эмоциональный отклик. Во время слушания музыки в рамках учебного курса эта функция исполнительства остаётся в силе: аудио-иллюстрация должна увлечь, представить изучаемое произведение в наилучшем виде, поэтому важно, чтобы интерпретация была эмоционально

яркой. Но помимо эмоционального воздействия слушание музыки обучающимися преследует познавательную цель. Прослушиваемые произведения должны отвечать иллюстрируемому стилю (историческому, национальному, композиторскому) и соответствовать авторскому тексту. Педагогу предстоит найти «золотую середину», чтобы представленное исполнение было достаточно эмоциональным, запоминающимся, впечатляющим, и в то же время не настолько броским, чтобы заслонить изучаемый объект, чтобы не было повода, как у С. Рихтера, сказать: «То были уже не Шуберт или Шопен, а Юдина» [14, с. 54]. Именно поэтому многие яркие, экспериментальные, «нестандартные» интерпретации, не соответствующие современным представлениям об изучаемом стиле, оказываются нежелательными. При подборе звуковых иллюстраций в учебных курсах музыкально-теоретических и музыкально-исторических дисциплин приходится вставать на сторону приверженцев «объективистской позиции» [4, с. 45–46], согласно которой интерпретация тем лучше, чем она менее заметна. Изучение музыки прошлого не может ограничиваться только знакомством с нотным текстом (да и само понятие «нотный текст» нельзя считать однозначным, он тоже эволюционирует, иначе надо изучать старинную музыку в ключах, а симфонии Гайдна по партиям, что возможно только в специальных курсах). Чтение уртекста не даёт полного представления о произведении, так как далеко не всё, что предполагалось композитором в звучании, записано в нотах. Изучение музыкального произведения предполагает работу с *музыкальным текстом* – всей совокупностью музыкально-выразительных средств, реализованных в звучании.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. *Либерман Е. Я.* Творческая работа пианиста с авторским текстом: учебное пособие. 4-е изд., стер. Санкт-Петербург: Планета музыки, 2020. 240 с.
2. *Ингарден Р.* Исследования по эстетике. М.: Издательство иностранной литературы, 1962. 572 с.
3. *Каган М. С.* Музыка в мире искусств: учебное пособие для вузов. 2-е изд., перераб. и доп. М.: Юрайт, 2020. 218 с.
4. *Корыхалова Н. П.* Интерпретация музыки. Л.: Музыка, 1979. 208 с.
5. *Арановский М. Г.* Вопросы терминологии, или о пользе быть наивным // М. Г. Арановский. Музыка. Мышление. Жизнь. Статьи, интервью, воспоминания / ред.-сост. Н. А. Рыжкова. М.: Государственный институт искусствознания, 2012. С. 64–70.
6. *Арановский М.* Музыкальный текст: структура и свойства. М.: Композитор, 1998. 343 с.
7. *Холопова В. Н.* Музыка как вид искусства: учебное пособие. 4-е изд., испр. Санкт-Петербург: Планета музыки, 2014. 320 с.
8. *Николаева А. И.* Парадоксы музыкального стиля в исполнительстве и педагогике // Вестник кафедры ЮНЕСКО «Музыкальное искусство и образование». 2013. № 1. С. 110–115.
9. *Стравинский И.* Музыкальная поэтика // И. Стравинский. Хроника. Поэтика. М.: «Центр гуманитарных инициатив», 2018. С. 171–237.
10. *Калицкий В. В.* Музыкальное произведение: вопрос исполнения и интерпретации // Глобальный научный потенциал. 2014. № 5 (38). С. 28–32.
11. Мюнш Ш. Я – дирижёр // Электронная библиотека RoyalLib.com. URL: https://royallib.com/read/myunsh_sharl/ya_diriger.html#102400 (дата обращения 16.04.2021).
12. *Гофман Й.* Фортепианная игра. Ответы на вопросы о фортепианной игре. М.: Классика–XXI, 2019. 188 с.
13. Голос человеческий: к столетию со дня рождения Валентины Джозефовны Конен (1909–1991): Воспоминания. Письма. Статьи / отв. ред. М. А. Сапонов. М.: Научно-издательский центр Московской консерватории, 2011. 320 с.
14. *Монсенжон Б.* Рихтер. Диалоги. Дневники. М.: Классика–XXI, 2002. 480 с.
15. *Чередниченко Т.* Композиция и интерпретация: три среза проблемы // Музыкальное исполнительство и современность: Сб. статей. / сост. М. А. Смирнов. М.: Музыка, 1988. С. 43–68.
16. *Благой Д. Д.* К пониманию пианистом авторского текста (заметки об артикуляционных, динамических и темповых обозначениях) // Д. Д. Благой. Избранные статьи о музыке. М.: Монолит, 2000. С. 77–106.
17. *Кириллина Л. В.* Классический стиль в музыке XVIII – начала XIX века. Ч. II: Музыкальный язык и принципы музыкальной композиции. М.: Композитор, 2007. 224 с.
18. *Фишер Э.* Фортепианные сонаты Бетховена // Исполнительское искусство зарубежных стран. Вып. 8. / Сост. и ред. Я. Мильштейн. Пер. с нем. М. И. Эпштейн-Львовой и с англ. М. И. Кан. М.: Музыка, 1977. С. 164–198.
19. Rachmaninoff plays Chopin [Звукозапись]. BMG Music, 1994. 09026 62533 2.
20. *Шкана Е. А.* О выразительных возможностях музыкального темпа: изучение взаимосвязи авторского текста и исполнительской интерпретации в музыкально-теоретическом образовании // Музыкальное искусство и образование / Musical Art and Education. 2020. Т. 8. № 1. С. 59–72. DOI: 10.31862/2309-1428-2020-8-1-59-72
21. *Кириллина Л. В.* Реформаторские оперы Глюка. М.: Классика–XXI, 2006. 384 с.
22. *Эйштейн А.* Моцарт. Личность. Творчество. М.: Классика–XXI, 2007. 472 с.

23. The secret Mozart. Christopher Hogwood [Звукозапись]. Sony BMG Entertainment, 2006. 82876 83288 2.
24. Mozart. 2 Sonatas KV 331 “Alla turca”. KV 332. Fantasie KV 397. Mitsuko Uchida [Звукозапись]. Philips. 412 123-2.
25. Mozart. Piano Sonatas. Marc-Andre Hamelin. CD 2 [Звукозапись]. Hyperion records limited, London, England. CDA68029.
26. András Schiff. Sonata No. 20 in G, Op.49/2 “Leichte Sonata” // András Schiff. Beethoven Lecture-Recitals. Wigmore Hall (London, UK), 2004–2006. URL: https://www.youtube.com/watch?v=C6g2-XOcgVU&list=PLoNBbqXltyeKMjF_uRbSnXNsGO_h3MqZC&index=20 (дата обращения 16.04.2021).
27. Horowitz plays Scriabin [Звукозапись]. Sony Music, 2003. SMK90445 0904452001.
28. Дюбал Д. Вечера с Горовицем. М.: Классика–XXI, 2008. 388 с.
29. Horowitz. Mussorgsky. Pictures at an Exhibition. Tchaikovsky. Piano Concerto No. 1 [Звукозапись]. RCA Victor Gold Seal, 1990. 60449-2-RG.
30. Mussorgsky. Pictures at an Exhibition. Horowitz, piano [Звукозапись]. RCA Victor. 1950. DM-1249.

Поступила 19.04.2021; принята к публикации 24.05.2021.

Об авторе:

Шкапа Екатерина Александровна, доцент кафедры теории и истории искусств Института изящных искусств Федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего образования «Московский педагогический государственный университет» (МПГУ) (ул. Малая Пироговская, 1, стр. 1, Москва, Российская Федерация, 119435), кандидат искусствоведения, ea.shkapa@mpgu.su

Автором прочитан и одобрен окончательный вариант рукописи.

REFERENCES

1. Lieberman E. Ya. *Tvorcheskaja rabota pianista s avtorskim tekstom* [Creative Work of the Pianist with the Author's Text]. Textbook. 4th ed., ster. Saint-Petersburg: Planeta muzyki Publ., 2019, 240 p. (in Russian).
2. Ingarden R. *Issledovaniya po estetike* [Research on Aesthetics]. Moscow: Publishing House of Foreign Literature, 1962, 572 p. (in Russian).
3. Kagan M. S. *Muzyka v mire iskusstv* [Music in the Art World]. 2nd ed., revised and suppl. Moscow: Urait Publ., 2020, 218 p. (in Russian).
4. Korykhalova N. P. *Interpretaciya muzyki* [Interpretation of Music]. Leningrad: Muzyka Publ., 1979, 208 p. (in Russian).
5. Aranovsky M. G. *Voprosy terminologii, ili O pol'zebyt' naivnym* [Terminology Issues or About the Benefits of Being Naïve] In: Aranovskii M. G. *Muzyka. Myshlenie. Zhizn'. Stat'i, interv'yu, vospominaniya* [Music. Thinking. Life. Articles, Interviews, Memories], editor-compiler N. A. Ryzhkova. Moscow: The State Institute for Art Studies, 2012, pp. 64–70 (in Russian).
6. Aranovsky M. *Muzykal'nyi tekst: struktura i svoistva* [Musical Text: Structure and Properties]. Moscow: Kompozitor Publ., 1998, 343 p. (in Russian).

7. Kholopova V. N. *Muzyka kak vid iskusstva* [Music as an Art Form]. 4th ed., revised. Saint-Petersburg: Planeta muzyki Publ., 2014, 320 p. (in Russian).
8. Nikolaeva A. I. Paradoxes of Musical Style in Performance and Teaching. *Vestnik kafedry UNESCO “Muzykal’noe iskusstvo i obrazovanie”* = Bulletin of the UNESCO Chair “Musical Arts and Education”, 2013, no. 1, pp. 110–115 (in Russian).
9. Stravinsky I. *Muzykal’naya poetika* [Poetics of Music] In: Stravinsky I. *Khronika. Poetika* [Chronicle. Poetics]. Moscow: Tsentr gumanitarnykh initsiativ Publ., 2018, pp. 171–237 (in Russian).
10. Kalitsky V. V. *Muzykal’noe proizvedenie: vopros interpretatsii i ispolneniya* [Musical Composition: The Question of Interpretation and Performance]. *Global’nyi nauchnyi potentsial*, 2014, no. 5 (38), pp. 28–32 (in Russian).
11. Munch Ch. *Ya – dirizher* [I’m the Conductor]. Available at: https://royallib.com/read/myunsh_sharl/ya_diriger.html#102400 (16.04.2021) (in Russian).
12. Hofmann J. *Fortepiannaja igra. Otvety na voprosy o fortepiannoj igre* [Piano Playing with Piano Questions Answered by Josef Hofmann]. Moscow: Klassika–XXI Publ., 2019, 188 p. (in Russian).
13. *Golos chelovecheskii: k stoletiyu so dnya rozhdeniya Valentiny Dzhozefovny Konen (1909–1991): Vospominaniya. Pis’ma. Stat’i* [Human Voice: on the Centenary of the Birth of Valentina Josefovna Konen (1909–1991): Memories. Letters. Articles]. Managing editor M. A. Saponov. Moscow: Scientific Publ. Centre of Moscow conservatory, 2011, 320 p. (in Russian).
14. Monsaingeon B. *Rikhter. Dialogi. Dnevnik* [Richter. Dialogues. Diaries]. Moscow: Klassika–XXI Publ., 2002, 480 p. (in Russian).
15. Cherednichenko T. *Kompozitsiyai i interpretatsiya: tri sreza problemy* [Composition and Interpretation: Three Cross-Sections of the Problem]. Comp. M. A. Smirnov. In: *Muzykal’noe ispolnitel’stvo i sovremennost’* [Musical Performance and Modernity]. Moscow: Muzyka Publ., 1988, pp. 43–68 (in Russian).
16. Blagoy D. D. *K ponimaniyu pianistom avtorskogo teksta (zametki ob artikulyacionnykh, dinamicheskikh i tempovykh oboznachenijakh)* [To the Pianist’s Understanding of the Author’s Text (Notes on Articulation, Dynamic and Tempo Notation)]. In: Blagoy D. D. *Izbrannye stat’i o muzyke* [Selected Articles about Music]. Moscow: Monolith Publ., 2000, pp. 77–106 (in Russian).
17. Kirillina L. V. *Klassicheskii stil’ v muzyke XVIII – nachala XIX veka. Ch. II: Muzykal’nyi yazyk i printsipy muzykal’noi kompozitsii*. [Classical Style in Music of the XVIII – Early XIX Century. Ch. II: Musical Language and Principles of Musical Composition]. Moscow: Composer Publ., 2007, 224 p.
18. Fischer E. *Fortepiannye sonaty Beethoven* [Beethoven’s Piano sonatas]. In: *Ispolnitel’skoe iskusstvo za rubezhnykh stran*. [Performing Arts of Foreign Countries]. Issue 8. Comp. and ed. Ya. Milshtein. Translation from German by M. I. Epshtein-Lvova and from English by M. I. Kan. Moscow: Muzyka Publ., 1977, pp. 164–198.
19. Rachmaninoff plays Chopin [Sound Recording]. BMG Music, 1994. 09026 62533 2.
20. Shkapa E. A. About Expressive Opportunities of Musical Tempo: Studying the Relationship of Author Text and Performance Interpretation in Music and Theoretical Education. *Muzykal’noe iskusstvo i obrazovanie = Musical Art and Education*. 2020, vol. 8, no. 1, pp. 59–72 (in Russian). DOI: 10.31862/2309-1428-2019-8-1-59-72.
21. Kirillina L. V. *Reformatorskie opery Glyuka* [Reformatory Operas of Gluck]. Moscow: Klassika–XXI, 2006, 384 p.
22. Einstein A. *Mozart. Lichnost’. Tvorchestvo* [Mozart. Personality. Creativity]. Moscow: Klassika–XXI, 2007, 472 p.

23. The secret Mozart. Christopher Hogwood [Sound recording]. Sony BMG Entertainment, 2006. 82876 83288 2.
24. Mozart. 2 Sonatas KV 331 “Allaturca”. KV 332. Fantasie KV 397. Mitsuko Uchida [Sound recording]. Philips. 412 123-2.
25. Mozart. Piano Sonatas. Marc-Andre Hamelin. CD 2 [Sound recording]. Hyperion records limited, London, England. CDA68029.
26. András Schiff. Sonata No.20 in G, Op.49/2 “Leichte Sonata”. In: András Schiff. *Beethoven Lecture-Recitals*. Wigmore Hall (London, UK), 2004–2006. Available at: https://www.youtube.com/watch?v=C6g2-XOcgvU&list=PLoNBbqXltyeKMjF_uRbSnXNsGO_h3MqZC&index=20 (accessed: 16.04.2021).
27. Horowitz plays Scriabin [Sound recording]. Sony Music, 2003. SMK90445 0904452001.
28. Dubal D. *Večera s Horowitz* [Evenings with Horowitz. A Personal Portrait by David Dubal]. Moscow: Klassika–XXI, 2008. 388 p. (in Russian).
29. Horowitz. Mussorgsky. Pictures at an Exhibition. Tchaikovsky. Piano Concerto No. 1 [Sound recording]. RCA Victor Gold Seal, 1990. 60449-2-RG.
30. Mussorgsky. Pictures at an Exhibition. Horowitz, piano Sound recording]. RCA Victor. 1950. DM-1249.

Submitted 19.04.2021; revised 24.05.2021.

About the author:

Ekaterina A. Shkapa, Associate Professor at the Department of Theory and History of Arts of Institute of Fine Arts of Moscow Pedagogical State University (MPGU) (Malaya Pirogovskaya Street, 1/1, Moscow, Russian Federation, 119435), PhD in Arts, ea.shkapa@mpgu.su

The author has read and approved the final manuscript.